



Egy életmű
fő vonulatai –
Martyn Ferenc
művészetéről

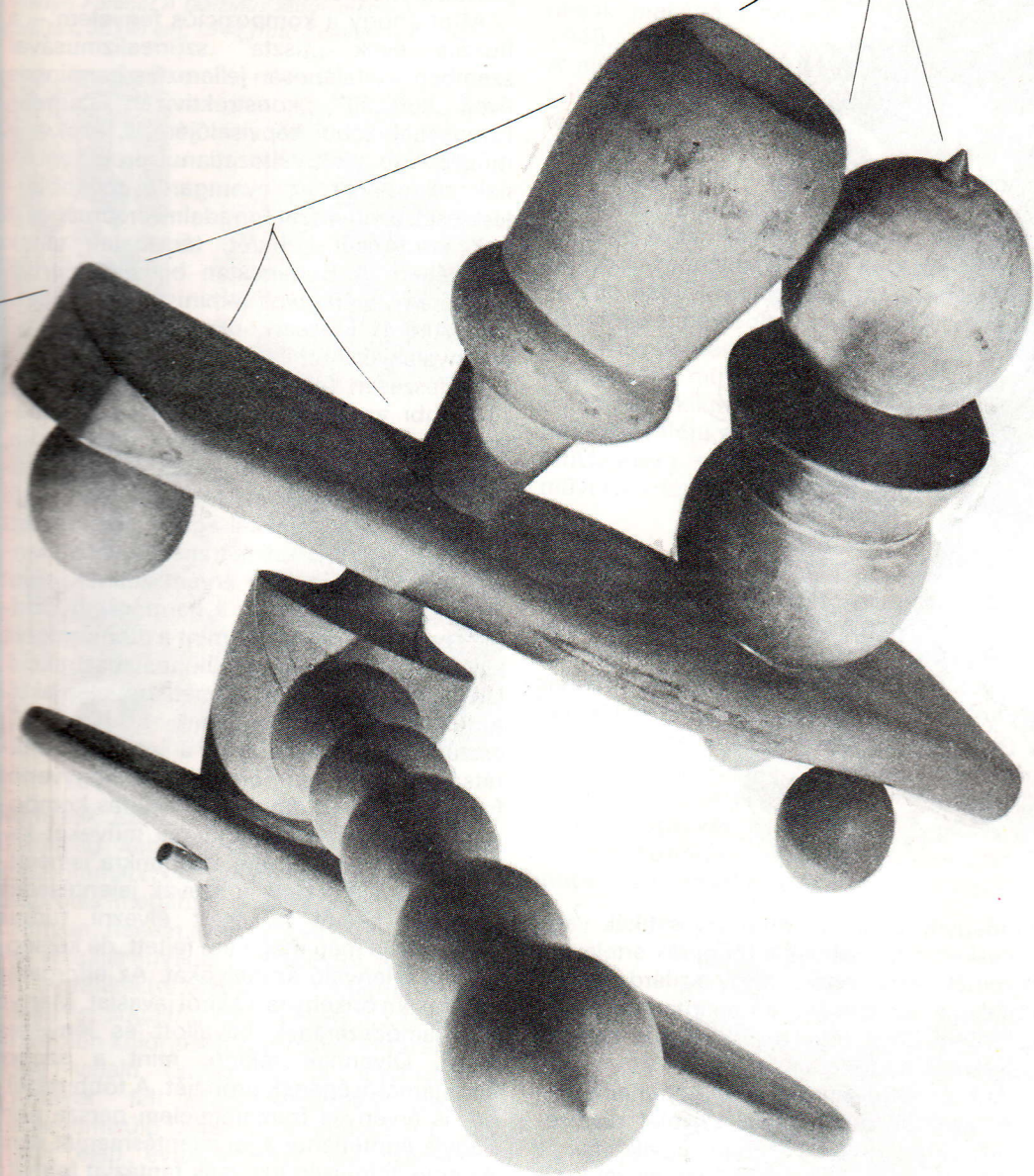
Palmettás
épületplasztikák

A modern művészet
nagy évtizede

Kortárs művészet
az NSZK-ban

Plasztikák

Martyn Ferenc:
*Lebegő forma (Térkonstrukció),
festett fa, 53 cm, 1946*



Ha plasztikai módszerében fokozatokat keresünk, akkor az elsőt a festmény redukált átalakításában találjuk meg. 1943-ban készített egy sor hegesztett-hajlított fémrácsot, melyekben a kiindulásként szolgáló festmény szerkezeti erővonalait a vasrudak rendjébe írja át. A festményként jól ismert *Hajó, Lovasok, Szimmetrikus formák* ezekben a kompozíciókban kontúrra redukálva, önmaguk árnyékával „perlekedve” jelennek meg. Hibátlan rajzú, feszes művek ezek, az árnyék elmozdulásakor (a néző elmozdulásakor) határozott kinetikus jelleggel. (Nehezen indokolható, hogy Vasarely rokon jellegű műveit hamarabb ismerhette meg a magyar közönség, mint Martyn húsz évvel korábbi alkotásait.) A „rácsokban” Martyn néhány „tematikus” kontúrrajz mellett a kinetikus jellegnek jobban megfelelő geometrikus kompozíciót is létrehozott, de ezekben – miként a festményekben – nem a rendszerszerűség, nem a „tétélesség”, hanem a törvényszerűség és az önkényesség optikai egyensúlya a vonzó. Festményeinek lírai absztrakciója – az új közeg követelményeivel érintkezve – a rácsok némelyikén szembekerül éppen a Párizsi Iskolában megfogalmazott purista esztétika konstruktív-geometrikus sémáival, de e szembekerülés során integrálja azokat. A rácsoknak is összegző karaktere, derűs hangja van.

Festményekkel tematikai rokonságot nem mutató szobrokat Martyn már 1941-ben készített. (E fehér gipszplasztikákat a pécsi Modern Magyar Képtár az elmúlt években alumíniumba és bronzba öntette.) Ezeket a műveket tematikai változatosság és stílári azonosság jellemzi.

A *Kompozíció II.* (1941) kiinduló alakzata egy talpára állított vasaló. Önkényes-artistikus felosztásában már az életművet kialakí-

A mai művészeti közeg sokszínűségének forrásai, az ellentétes értelmű igazságok összeolvadása, az avantgarde és a neo-avantgarde megkülönböztetésének újabb esélyei a maguk teljes szövevényességében először a két világháború közötti Párizsban fedezhetők fel.

Martyn Ferenc 1940-ben tér haza Párizsból. A visszatelepülés utáni évtizedben készített néhány szobrot, amit aligha lehetne megnyugtatóan csak azzal magyarázni, hogy mintázásra, esztétizálásra alkalmas anyaghoz, szerszámmal, műhelyhez jutott. Ezek a lehetőségek sejtetően inkább csak segítették felszínre hozni az akkor már jelentős esztői életműben elrejtett plasztikai értéket. A háromdimenziós tér birtokbavételének

vágya, az illúziót felváltó reális kiterjedés kísértése – miként Ben Nicholst és Alberto Giacomettit – Martynt is a szobrászathoz vezette.

Plasztikáit a magyar szobrászat hagyományaihoz alig lehet önkény nélkül társítani. Kassákon, Périn, Ébneren, Boethyn kívül kevesen vannak, akik az egyetemes művészet sorsdöntő eredményeit Martyn hitelével „magyarították” volna. Martyn szobrászi eredményei nem szivárogtak fel a magyar művészetbe, mint ahogyan kerámikus tevékenységének következtében sem változott meg a magyar kerámia arculata. De a magyar szobrászatnak költői ízt, a kerámiának jellemzően személyes artikulációt adnak Martyn művei.



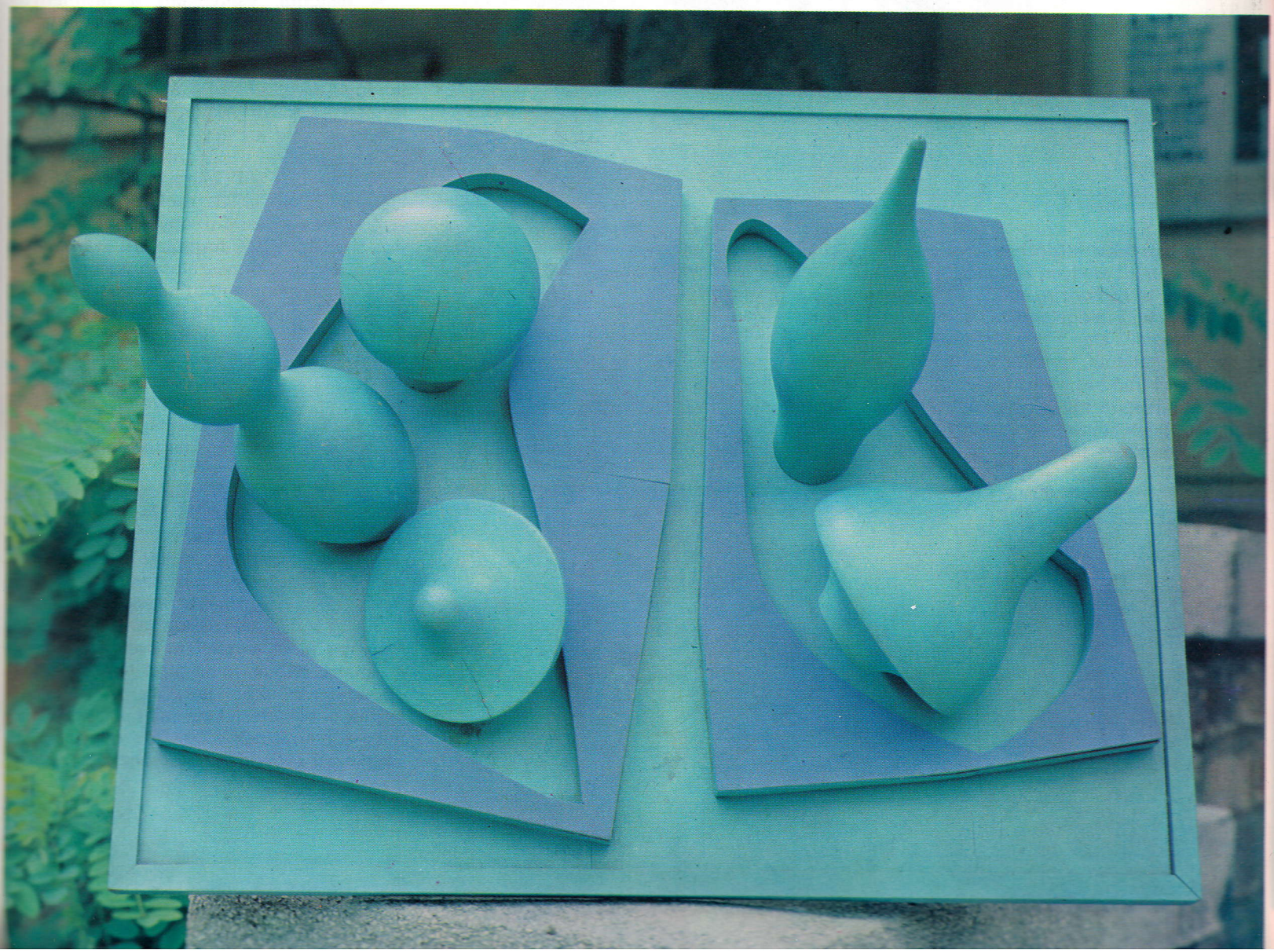
Martyn Ferenc: *A hangyák emlékműve,*

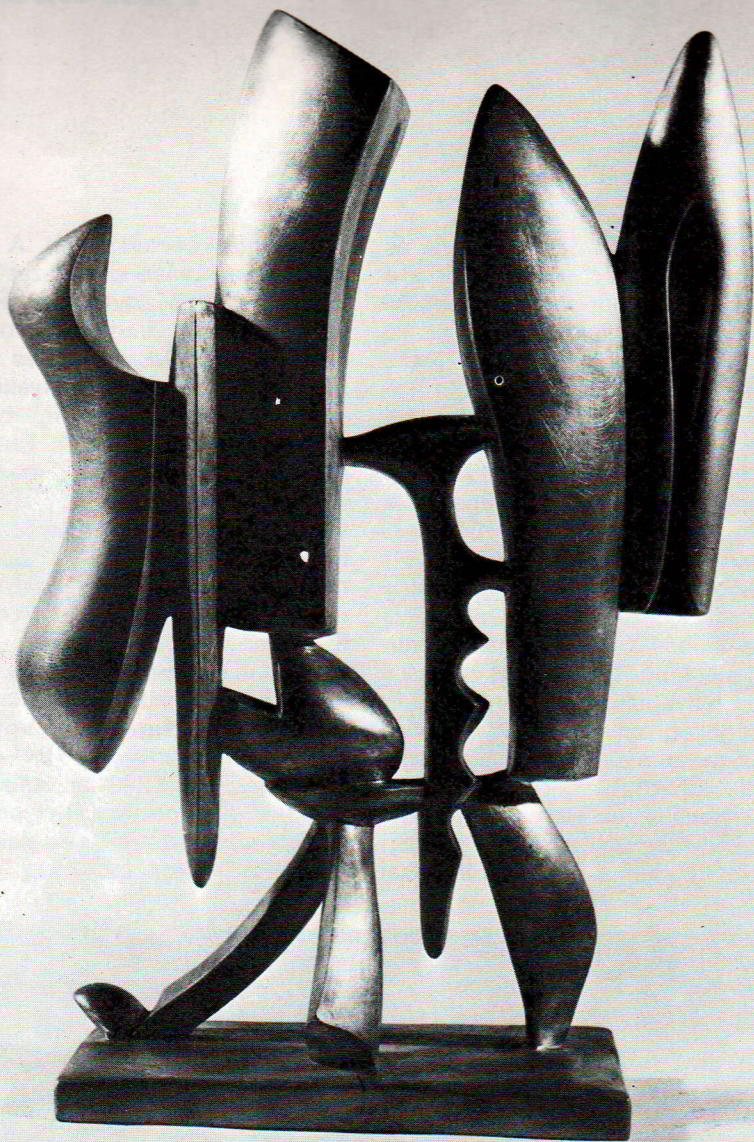
tó formaképző erő teremti új architektonikus formaegyüttest. Az eredeti eszközzel alig találunk kapcsolatot, ha egy formaritmusz nem idézné a vasalófogantyút, de aztán egymásnak támasztott kagylók is eszünkbe juthatnak. A tapintásra teremt, határozottan taktilis sugárzású elemi formák és marokbasimuló sokértelmű-soknézetű kombinációik alkotó gesztussal törnek fel a tárgy héját, konstruktív-lírai szerepkörét hangsúlyozzák. Egy képzeletbeli térráccsal meghatározott vízszintes és függőleges rendben nemes egyszerűségű, mives domborulatok, szinte erotikus felületek, a szem és a kéz leíró pásztái az azonos és a nem azonos harmóniájáról szállítanak adatokat a képzeletnek. Itt mindez autonóm képpé rendeződik. Szerveződésük során a formák felveszik a mediterrán tengerek élőlényeinek arányait, egymáshoz rendelődik a többféle tagoltság, a képzelet „evolúciós játéka” léptékben egymáshoz vonzza a szervest és a szervetlent, a technikai és a költőt. A térben egymás

mögé és egymás mellé rendezett profilok és felületek, a zárt, máskor nyitott forma a körüljárás folyamán akár optikai jelentés nélküli pengeéllé – nagyfeszültségű plasztikai eseményé – változhat, hogy aztán elhaladva mellette, e penge újra nagy feszítvű vezérsíkként reliefhatásokat idézzen. A műnek van egy „legnagyobb felülete”, de ez nem feltétlenül a főnézete. Minden árnyalat, plasztikai finomság lényeges lesz abban a frontalitást megszüntető módszerben, amit Martyn követ.

A Martyn-szobrokban az organikus világ tisztelete az élőlények arányait átviszi a technikai formákra is, noha a formálás során apró jelekkel megkülönbözteti őket egymástól. Plasztikai lényegük felől azonban nem támaszt kétségeket. Azonosnak tekinti őket. Nemcsak tiszta arányérzékre vagy tiszta plaszticitásra „kihegyezett” művek ezek, hanem intencionális élmények rögzületei egyszersmind, melyek megkerülik a fiedleri koncepció doktrínáját, a vizuális-plasztikai

autonómia követelményét. A „festői festészet” és „szobrászi szobrászat” perspektíváján nem kísértette Martynt. Plasztikai művei sem csak valamely „immanens logika” vizuális kifejeződései. Összefoglal és sűrít, zabolátlanul „halászik” az eseményekben, önkényesen átrendezi alakzatait, bizarr formájú lények emlékét idézi fel. Ezek a felidézett érzetek aztán rávetülnek az alkotási folyamatra technikai, technológiai részmozzanataira is. Ezért – ha a leírás során önkéntelen használtuk is az „architektonikus” jelzőt – nem hatja át műveit a tektonikai szellem, nem delejezi figyelmét a szobrászati értelemben vett „anyagszerű”, „tömegszerű” és „nehézkedésen alapuló” formálásmód. Többnyire „epikus” plasztikát készít. Kiindulási pontja tárgy vagy tárgyak együttese. Ilyen típusú szobrai az 1941-es *Szoborterv járommal*, az 1943-as *Alföldi emlék*, az 1943-as *Szoborterv két figurával*. A „tárgy hatása a képzeletre” – foglalhatnánk össze alakítási gyakorlatát. Még az elvont, az





át- meg átszövik a földközi-tengeri kultúrkörök „képzeltbeli múzeumának” alakjai. Kentaurusz- bábok, szörnyek, pszeudo-szimbolikus maszkok, fallikus kultusz- tárgyak emlékei épülnek be a művekbe, néha finoman sudarasadó gipszformákként, tengeri kavicsként vagy kagylóként. Természeti élményt formál szoborrá a *Gabriel Fauré emlékére* (1943) készített szobor. Iszalagok, hallá lett holdtányér (sarló vagy a festő palettája?), kígyó vagy haltestek íves csatlakozása, kapcsolódásaik ácszervezetekre jellemző megoldása változtatja – a felületek folyamatos áramlása közben – a szobor belsejét külsővé. Max Bill 1942-ben kezdett foglalkozni – a konkrét művészet analitikus szándékától vezetve – a végtelenített tér plasztikai megfogalmazásával, és e rejtett lehetőséget Martyn szobra is magában foglalja. Sokatmondó adat: ekkor már Bill is elhagyta az Abstraction-Création-csoportot, de sejthető az is, hogy a csoport milyen ellentétes ars poeticáknak az együtteséből alakította ki nehezen kivethető arcélét.

A festőitől, esetenként a festménytől való eltávolodás harmadik fokozataként tűnik fel számunkra az 1946-ban készített fareliefek és -konstrukciók sora. Megemlítené azonban, hogy a 46-os periódus forgástest-bábui, esztergált alakzatai egy 1941-es vasszoborra, *A hangyák emléke* művére vezethetők vissza. Martyn ennél a szobornál az élő hangya egyik fájának arányait mérte le, és ezeket az arányokat adta vissza a három egységből (fej, tor, potroh) épített, függőleges plasztikán. Az esztérgálás természetesen egészen más- ként határozta meg itt az alakítás folyamatát, mintha gipszből indult volna ki. „Hogyan szólal meg” a technika adta lehetőség önmagában? – lehetett Martyn kérdése, amikor a három, azonos formacsaládhoz tartozó, másként elvékonyodó „emeletet” összekapcsolta. Az alakítás gondolatát a technikai és az organikus forma lehetséges azonossága vetette fel.

A *Lebegő forma* (*Térkonstrukció*) ugyan- csak 1946-ban készült. Összetettségében is áttekinthető szerkezet. Megjelenésével élőlényeket, madarat, repülő bogarat idéz, de egy pontosan jellemzett légsavarmotívum, egy csapolás segítségével átmene- tet kínál a mechanikus szerkezetek, a gépek irányába is. A vezérsíkra erősített golyók, hengeres bábuk mint plasztikai egységek éppúgy eszünkbe juttatják a szabályos tagolású rovartesteket, mint az aerodina- mika törvényeinek alárendelt gépformákat. Szerkezeti erővonalai, kompozíciós sémája

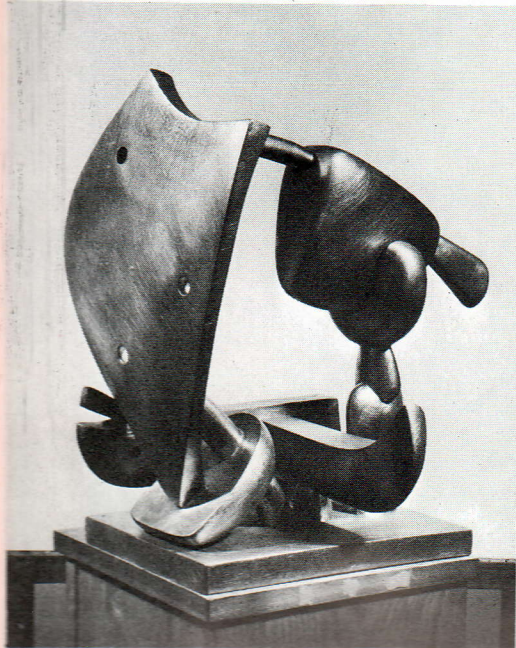
Martyn Ferenc: Alföldi emlék,
alumínium, 46 cm, 1943–74

Martyn Ferenc: Gabriel Fauré emlékére,
alumínium, 48 cm, 1943–74

autonóm plasztikai közléshez közelebb álló műveinél – mint amilyen *A hangyák emléke* műve vagy a *Térkonstrukció* – sem anyag vagy gravitáció megalapozta beidegződése- nek rendeli alá a gondolatot. Tervét ezektől függetlenül, az elképzeléseinek leg- megfelelőbb módon valósítja meg. Önálló plasztika jön létre így is, önálló, személyes szobrászati jelentéssel, de nem tömeg és felület, átmérő és tagolás, dőlés és alátá-

masztás stb. optimális megfeleléseit keresi, hanem élményt szabadít fel, plasztikai paradoxonokat vállal. Érzelmes víziót, egy filmszerűen pergő, teljes organizmusában soha meg nem ragadható belső világot formál meg, melyben egymásra vetül tárgy és vízió, anyag, forma és a képzettársítások automatizmusa. A „racionalizálás” kísérletét mindez fiaskóval fenyegeti.

Ezt a plasztikai világot kibogozhatatlanul



az omnidimenzionális létezés, lebegés állapotában nem igazodnak a konvencionális szobrászati beidegződésekhez. Tömeg, alátámasztás, alapzat, mind egy szokatlan összefüggésben válik feleslegessé nála, a mese és a képzelet törvényeitől szabályozott repülésben.

A „fiziológiai érzékelés szintaxisa... a plasztikai eszközök ébresztette eszméknek és a szenzibilitást követő képzettársításoknak a szintaxisával egészül ki” – idézhető Ozenfant *Esprit Nouveau*-esztétikájának egy aktuális kitétele. Martyn alkotói módszerében indirekt reflexeket vet a művészet felismert funkciózavarainak egyik területére, amikor a kiürült, elvont, giccskényszert

felidéző sémákat felcseréli vagy fellazítja az empirikus és az imaginárius valóság alakzataival. A száraz magvú purizmust egy személyes költői világképben hitelesített mértékkel kapcsolta össze. A természeti élmény és az élmény feldolgozásának művészi, teremtő aktusa olyan szellemi-tárgyi kapcsolatot hoz létre, melyben a költészetté vált természet és a természetté vált technika egymás rejtett okaként, egymás fényében ragyog.

Martyn – a szó szoros értelmében korszerű, időhöz kötött – művei a szellem emberének egyetlen morális lehetőségét oppozícióval fejezik ki, még akkor is, ha ez a szembenállás „csak” a művészeté. A világ-

méretű észvesztésben szükségszerűen marad magára műtermi békeprogramjával, etikumával. Üzenete ma – s bőven van kinek üzenni – valami derűs „más-ságról”, a küls valósággal való azonosulás kísérletének fiaskói mögött a szép, a harmonikus és költői „örök” mediterrán nosztalgiáról szól.

Jól hangzó nevek, fontos életműveket, felfedezéseket sejtető alkotások veszik körül Martyn 1940–46 között készített szobrait. De az európai szobrászatnak ebben az évtizedében Martyn Ferenc művei csak úgy foglalhatják el méltó helyüket, ha ezt a művek nyilvánossága is megerősíti, s nem homályt gyarapító találgatások alapjául szolgálnak.

AKNAI TAMÁS



Martyn Ferenc: Négy földrész,
bronz, 54 cm, 1942–72